قراءة في قصيدة ابن القيسراني في مدح كمال الدين محمد بن عبدالله بن القاسم الشهرزوري

*علي قاسم الخرابشة**

ملخص

إنّ القصيدة التي نقوم بدراستها هي قصيدة ابن القيسراني في مدح كمال الدّين محمد بن عبدالله بن القاسم الشهرزوري، وهي من عيون القصائد الشّعرية التي قالها شاعر في مدح خليفة أو والٍ، ومن أشهر القصائد الشّعرية العربيّة في العصر الأيوبي. لقد قام الباحث بتقسيم هذه القصيدة إلى لوحات:

الأولى: لوحة المقدمة، وهي اللوحة التي أعتاد كثير من الشّعراء العرب في الجاهليّة والإسلام على تقديم قصائدهم بها ، ولكنّها لا تنفصل انفصالاً تاماً عن مضمون القصيدة، لأنّ الدّارس لها يجد ارتباطاً وثيقاً بينها وبين بقية مقاطع القصيدة. وقد أدى الشّاعر فيها دوراً واضحاً في بيان ما آلت إليه حاله من الحزن والتّعب.

الثانية: لوحة الممدوح، إذ أبرزت هذه اللوحة صورة الممدوح واضحة جلية في علوها وترفعها، وصفاتها الحميدة التي تلازمها ولا تتعداها، ومنها العفّة والغيرة والسّيادة والقوة والكرم، وجميعها تدور في إطار الفضائل الاجتماعية التي ترفع من قيمة الإنسان وقَدْره وتمتد إلى صورة الإنسان النموذج القادر على الشّعور بالكرامة والعزّة.

الثالثة: لوحة الخاتمة، وهي لوحة أظهرت مدى قدرة الشّاعر في التّعبير عما يجول في نفسه. وتتشكّل كلّ لوحة من مجموعة من الدّلالات المتلاحقة التي تتنافر أحياناً وتتقارب أحياناً أخرى لتؤدي وظيفة واحدة.

الكلمات الدالـة: ابن القيسراني

المقدمـة

لقد شهدت السّاحة النقدية والأدبية في العصر الحديث كمّاً هائلاً من القراءات التي تحاول التقنين لفنيات العمل الأدبي والدّخول إلى بنية النّص العميقة، بوصف النّص مجموعة من البنى المتضادة أحياناً والمتشابهة أحياناً أخرى وبوصفه مجموعة من الكلمات والجمل التي يمكن دراستها وتحليلها في إطار نحوي وصوتي من جهة، واجتماعي ونفسي من جهة أخرى. وقد امتدت قراءات النّص حتى تعددت في العصور الحديثة وكثرت مسمياتها تجانساً مع كثير من المناهج التي ظهرت على السّاحة الأدبيّة، إذ أصبح النّص عبارة عن بناءٍ مستقل قائم بذاته، لا صلة للظّروف الخارجية فيه سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم غيرها. كما تراجعت من خلال هذه القراءات، القراءات النّظريّة وأصبح الميل إلى القراءات التّطبيقية التي تلامس روح النّص وتلج في أعماقه.

وكون النّص الأدبيّ " يتشكّل في هيكل أو بنية مؤطرة تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات على القارئ ملؤها، ولذلك فهو في حاجة دائماً إلى القارئ المنتج الذي يكمل هذا العمل ويحققه عياناً"[(1)].

كما يجب أنْ ينظر إلى النّص على أنّه " ثمرة ناضجة مكتملة تخلقها رؤية متصلة تعاين الوجود من خلال منظور معقد يصوغه إدراك علاقات التّشابه والتّضاد بين أشياء الوجود على المستوى المعنوي واللغوي"[(2)]. وذلك لأنّ الشّعر "بطبيعة تركيبه مكثف مركز يحمل من الدّلالات أكبر مما تحمل اللغة المستعملة في مجالات أخرى، أو اللغة المألوفة في تركيب أي نص أدبي آخر لا يقل في القصيدة أكثر مما يقال، إنّ الشّاعر يكتفي أحياناً باللمحة الدّالة والإشارة الخفيّة، وقد يسهب في وصف شيء يجعله مقابلاً لشيء آخر، ولا يعمد إلى غرضه بطريقة مباشرة، وقد نظنّ أنّها كذلك. إنّ القصيدة بناء فنيّ يحمل من الإشارات الكثير، ولكنَّ الدّليل الذي لا دليل سواه على كلّ ما يريد الشّاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً في القصيدة"[(3)].

ولأنّ الكلمة في الشّعر هي عماد البنية الرئيسية في عملية بنائه فإنّ أولى الأفكار التي توجه القصيدة تنبعث من معاني كلماتها، غير أنّ هناك إيحاءات أخرى تشع بها المعاني لا تقل أهمية عنها تتمثل في " تلك الشّبكة من التّفسيرات والتّخمينات التي تصدر عن المدلولات"[(4)]. ولهذا يرى صلاح عبد الصبور

* قسم اللغة العربية، جامعة عجلون الوطنية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2010/1/19، وتاريخ قبوله 2012/4/16.

أنّ: "الشّعر لا يكتب بالأفكار، وأيضاً لا يكتب بالصّور العيانية كالأحلام، ولكن بالكلمات، فلا بدّ من اللجوء إلى رموز الكلام لكي يستطاع وصف هذا العالم الجديد المنفتح فجأة "[5]. ولهذا فإنّ الكلمة حظيت باهتمام كثير من الشّعراء والنقاد القدماء والمحدثين إذ " وضعها الفكر اللغوي الحديث تحت مجهر قوي يكشف عن فاعليتها أفقياً ورأسياً، فانطلق من مجرد الإحاطة بدلالتها المعجمية إلى الدّلالة السّياقية حين تتكيف خلال قوالب عديدة مع ما يسبقها وما يلحقها، ثمّ توقف طويلاً مع ما لا يكاد يحدّ من الدّلالات الإيحائية في ضوء الاستحضار العقلي لمختلف البدائل التي كان يمكن أنْ تحلّ محلّها هنا أو هناك"[6]. وأنّ القصيدة الشّعرية الجيدة هي التي " تبنى فيها الجمل بدقة محكمة وتنتقي لها العبارات في عضوية آسرة، وتخلق الكلمات فيها سياقها الملائم، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدلالات... وهي التي تصنع شبكة من العلاقات الرّاسية والأفقية المحكمة، ومن خلال هذه الشّبكة يتدرج بناؤها ويتصاعد حتى تصل إلى ذروة الإبلاغ الفنيّ، ويتم الإفضاء الذي تسلم به القصيدة نفسها للمتلقي المتعاطف والقارئ البصير"[7].

أمّا المهم في تحليل القصيدة الشّعرية فهو البدء بأبرز السّمات اللغوية والأسلوبية التي تضع الباحث والمحلل على أول الطريق الصّحيح لفهم أسلوبي القصيدة[8]. كما أنّ القراءة الجيدة للقصيدة تكشف "خلال الرّحلة التي يقطعها معها القارئ الناقد عن قيم روحيّة وذهنيّة بعيدة المدى، ولكن هذه القيم جميعاً تتولد من لغة القصيدة والقارئ الذي يستنتج من الشّعر شيئاً لا تنشئه لغة هذا الشّعر، لا يقرأ أفكاره الخالصة"[9].

ومن الظّواهر الأسلوبيّة البارزة في بناء القصيدة الشّعرية ظاهرة الانحراف في لغة الشّعر، وهي مسألة قديمة ، جعلت لغة الشّعر والشّاعر متميزة ومنفردة عما سواها من ضروب القول الأخرى، وهذا ما دفع النقاد قديماً إلى الاعتقاد بأنّ الشّاعر لا ينطق عن وحي[10]، وإيمانهم بشيطان الشّعر.

إنّ " استعمال اللغة في الشّعر استعمال غير عادي، هذه هي طبيعة اللغة الشّعرية، وحركة الحداثة بتأكيدها على هذا الأمر تعود إلى طبيعة الشّعر نفسه وتؤكد عليها، فالشّعر يتميّز بانحراف المعنى فيه"[11].

لوحة المطلع

يكشف الخطاب الشّعري في القصيدة عن تأزم العلاقة بين الشّاعر ومحبوبته، وتحولها من الوصل إلى الهجر، وبذلك يفصح البيت الأول عن الهدف الأساسي والمحوري الذي يكمن في نفس الشّاعر، فيكون هو المفتاح الذي يلج المتلقي من خلاله الدّخول إلى النّص، ويحدد للقارئ منذ البداية مسار التّجربة.

إننا حين نتدبر طبيعة تلك القصيدة التي تبدأ بمقدمة عاطفية، ندرك أنّ هناك اتصالاً نفسيّاً وخيطاً يمتد من المقدمة إلى نهاية القصيدة، بين المطلع وجوّ القصيدة العام، يجعل منه مفتاحاً للحالة الغالبة على الشّاعر والقصيدة معاً. فالشّاعر لا يلحّ على وصف المرأة، ولا يجهد نفسه ليبتكر في وصفها صوراً جديدة، ولكنّه يربطها ربطاً سريعاً وفنيّاً بالمدح، وكأنّ المرأة جاءت مدخلاً للحديث عن الصّفات التي يتمتع بها الممدوح، ولهذا يعمد إلى أكثر الألفاظ قدرة على التّعبير عن العواطف. وذات الطبيعة الإيحائية والرّموز الدّالة.

ويبدو أنّ استخدام الشّاعر لكثير من الألفاظ العاطفية والوجدانية مثل الفرقة والنوى والبعد واليأس والموت والجحود والهجر والدّمع والليل على نحو غير مألوف تدل على هيامه وحنينه وشوقه ، حيث قامت هذه الألفاظ مقام كثير من التشبيهات والمجازات والصّور، فجسّمت الإحساس والانفعال والعاطفة. كما يبدو أنّ الشّاعر لا يتحرج أنْ يكشف من خلال هذه الألفاظ عما يختلج نفسه من حرقة وما يثقلها من يأس. يقول:

أحاكمُها "في مُهجَتي" ولها اليَدُ ... وأطلبُ منها رَدَّ " قلبـي " فَتجْحَدُ

وأسألُ دَاجي هَجْرِهَا عنْ صَباحِهِ ... وَهَجْرُ الغَوانـي ليلةٌ مَا لهَا غدُ

فيَا مُنتَهى"النَّجوى"إذا صَرّحَ"الهَوَى" ... وبانَتْ به الشّكوى لظـىً تَتَوَقَّدُ

عَهدتُك يومَ الرّوعِ ضامِنَ نَجْدتِـي ... فـهلْ أنتَ إنْ غارَتْ (هِباتُكَ تُنْجِدُ)

نشدْتُكَ لا تأمَنْ "على" مُضْمَرِ "الحَشَى" ... مَدامِعَ شَمْلُ السِّرِ "فيـها مُبَدَّدُ"

"فكُلُّ" حَديثٍ يُمْكِنُ "السَّمعُ رَدّهُ" ... سِوىَ مُسْتفيضٍ عن جَوى "القلبِ يُسنَدُ"

بكينَا دَماً والقَاصِراتُ سَوافرٌ ... فلاحَـــتْ خُـــدودٌ كلُّـــهُنَّ مُـــوَرَّدُ

وقدْ وقفَ الوَاشـونَ منْ كلِّ وَجْنةٍ ... "على" مَحْضَـرٍ فيهِ المَدَامعُ تَشْـهَدُ

فَجفْنُ مُحبّ فيهِ جُرْحٌ مُضَـرّجٌ ... "وجفنُ" حَبيـبٍ فيهِ سَيْفٌ مُهَنَّدُ

سَهرتُ غَرامَاً واللّواحِي هَواجِدٌ ... وكيفَ ينَامُ اللّيلَ طَرْفٌ مُسَـهَّدُ

ألودُ ببَردِ "اليَأسِ" مِنْ وَغْرَةِ النَّوَىَ
وأطْمَـعُ عِنْدَ القُربِ والقُرْبُ أبْعَدُ
أأدْرِكُ مَا فَاتَتْ بهِ سِـنَةُ "الكَرَى"
"وأرجو" صلاحَ الدَّهرِ والدَّهرُ مُفْسِدُ؟!(12)

يبدأ الشّاعر قصيدته بالفعل المضارع "أحاكم" وهذا يعني أنّ الدائرة التي تدور فيها القصيدة هي دائرة الزّمن الحاضر، كما يعني أنّه في حالة خصام ومعاداة مع آخر سبب له الألم والمعاناة، لكنّ هذا الآخر لم يكن في يوم من الأيام إلا محبوباً وصديقاً وصاحباً، وهو أقرب النّاس إلى قلبه، إنّها محبوبته التي يرى فيها فتاة غانية، وصورتها أقرب ما تكون إلى صورة المرأة المثال التي يعجز الشّعراء عن وصفها، لكنّها تقف الآن أمام قاض متهمة بالجحود والخصام وقطع ودّ المحبة واللقاء، إنّها أنثى الفعل والحبّ التي تسبب البؤس وتجلب الأحزان للشّاعر.

إنّ المحبوبة في المقدمة تبدو شخصية فاعلة وقوتها غنيّة بقوة المحبوب، وإلاّ لما استطاع الشّاعر أنْ يجعل منها خصماً أمام قاض ليحاكمها. لقد أظهرت مقدمة القصيدة أنّ شخصية الشّاعر في مقابل شخصية محبوبته قوية وثابتة ومتزنة ولا تتبدل بتبدل الأحوال والأحداث. فالوفاء كما يبدو يلون شخصيته الشّاعرة الناطقة بمختلف ألوان الحبّ، فهو أسير الحبّ ورهين الغواني، وهذا ما يدلّ عليه النّداء الذي اختتمت به لوحة المقدمة، إذ إنّه نداء أقرب ما يكون إلى التوسل والاستنجاد بآنٍ واحد. وهو نداء خارجي من أعماق اللاشعور النفسيّ، والنّداء كما هو متعارف عليه لا يكون إلا التماساً لحاجة، ولا يصدر إلا عن محتاج إلى مساعدة، وهذا يعني أنّه محتاج إلى من ينقذه ويقف معه، ولذلك فإنّه يرفع صوته بالنّداء الحزين التماساً للوقوف معه، ورغبة في الوصول إلى محبوبته، لكنْ هيهات مما يتمناه ويتطلع إليه، فإنّ المحبوبة خصمه، وتقف أمامه ليحاكمها مع العلم أنّ لديها القدرة على منع هذه المحاكمة كما يؤكد خطاب الشّاعر في بداية البيت الأول من القصيدة المكانة التي شغلتها من قلبه ونفسه.

وتأتي صيغة الفعل المضارع في مقدمة القصيدة، إمّا لإثبات ما ترتبت عليه تلك القطيعة من أثر على حياة الشّاعر، وهي صورة غير مألوفة في الشّعر العربيّ القديم أو لنفي كلّ إحساس بالرّضا عن الذّات الأخرى في حالة غيابها، كما أنّ الهمزة في الفعل تنفي الرّاحة عن المحبّ وتستنكر حدوث سواها.

إن استخدام صيغ المضارع المختلفة في المقدمة تؤكد حالة الذات التي تعاني مرارة الحياة بعد غياب المحبوبة وتلوح بصورة الإنسان العاشق الذي أضناه التّعب من الحبّ والقطيعة.

ولعل من الصّفات التي تمتعت بها المحبوبة في المقدمة، ولا يرغب كثير من الشّعراء في نعت محبوباتهم بها، صفة الجحود، وهي إشارة إلى ما تقوم به المحبوبة من القطيعة والبعد، وهو ما تؤكده الجملة الاسمية "لها اليد" وقد سبقتها صورة الذات المتكلمة أو الفاعلة المتمثلة بذات القاضي أو الفاعل، وهي في حالة تضاد من الصّور اللاحقة.

ولأنّ المقام وصف معاناة الذّات فإنّ الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية موزعة بين الزّمن الماضي والحاضر وتشير إلى وقوع الذّات تحت سيطرة المحبوبة، وخضوعها لعلاقة خرجت بها عن مسارها، فحلّ الجحود محلّ الودّ والحبّ، وحلّ الغياب محلّ الحضور، وأبدلت المودة بالقطيعة. وتؤكد ضمائر الغياب المستترة في الأفعال مسؤولية المحبوبة عن القطيعة والجفاء.

ويأتي طرح السّؤال في البيت الثاني ليعبر عن مجموعة من الحقائق، أولها: تأكيد حقيقة البعد بين الشّاعر ومحبوبته، ومن ثمّ فهو يبحث عن وسيلة تسانده لكي يستبدل هذا الواقع الشّقي بواقع سعيد، والتنائي قرباً والهجر والفراق وصالاً. وثانيهما: أنّ ذات المحبوبة ذات قاسية غير مستسلمة لكلّ ما يقوم به الشّاعر من تذلل أو استعطاف. وثالثهما: أنّ ذات الشّاعر لا تستطيع العيش دون ذات المحبوبة، وأنّ هذه الذّات تشكّل صوتاً داخلياً لا يمكن الاستغناء عنه.

ولأنّ الفكرة الأساسيّة التي تتمحور حولها قصيدة ابن القيسراني هي تجربة العاشق المحبّ لأطراف متعددة وتحولها من الإيجاب إلى السّلب، فإنّ الشّاعر يعتمد اعتمادا واضحاً على أسلوب التّضاد في البيت الشّعري، إذ يقابل بين زمنيين وحالين في آن واحد، زمن الحبّ الذي عاشه مع المحبوبة، وحال الذّات (الأنا) التي يعيشها جراء فقدان هذا الزّمن، أي زمن القرب والوصال وما كان بينهما من طيب اللقيا، وبين الزمن الحاضر الذي يعاني منه من التنائي والتجافي والبعد، وبذلك تضعنا اللوحة منذ بدايتها أمام موقفين متقابلين، وسيظل ذلك سمة أساسية تلون مختلف أبيات اللوحة.

واللافت للنّظر في مفردات هذه اللوحة وصورها الفنيّة أنها تؤدي دوراً فنياً عالياً في وصف الحالة الشعوريّة لذات الشّاعر، إذ تنعكس عليها آلام البعد والفراق والغياب في صورها المختلفة. وقد جاءت أبنية الأفعال والأسماء والصفات تؤكد مدلولات الصّور والحالة التي يعاني منها كما في الأفعال " بكى، سهر " وبعض الصفات والأسماء والأسماء مثل " الليل، القرب، البعد " مما يتلاءم مع طول المعاناة التي يعاني منها.

وما أنْ عرفت الذّات نفسها بالحقيقة المؤلمة التي تجتاحها

حتى تفقد تماسكها ويعلو صراخها، إذ انعكس ذلك على خطابها الفنيّ، فيلجأ إلى طلب العون الذي يبدو فيه أقرب إلى لغة الرجاء والتّمني، وعدم تقبل الذّات فكرة البعد والفراق والعيش في مثل هذا الواقع. كما تعكس هذه اللغة ما أصاب الشّاعر من تصدّع، فلا يملك إلا أنْ يستنجد من خلال الأفعال "عهد، ونشد". وتستوقفنا في بداية هذا المقطع الصّورة الاستعارية " إنْ غارت هباتك تنجدُ " حيث صور الهبات وكأنّها خيل تغير لتنجد الشّاعر من محنته. فإغارة الهبات من الممدوح يوحي بالأمل وتمثل حلماً للشّاعر العاشق بالوصول إلى المحبوبة. وهذا ما ينسجم مع النغمة الخطابية التي بدأها الشّاعر بالأفعال " عهد ونشد ".

كما يستفيد الشّاعر من دور العنصر السّمعي في بيان أثر ما وصل إليه قلب العاشق، إذ إنّ كلّ حديث يمكن أنْ يرده السّمع سوى حديث العاشق مع معشوقته، إذ يدخل هذا العنصر في طبيعة الدّلالة التصويرية للشّعر والتّجربة الشّعرية.

ولكي يعبر الشّاعر عن إحساسه المرير إزاء الواقع الذي يعيشه يشكّل في البيت السّابع من اللوحة صورة فنيّة ترصد حاضره الحزين المقترن بالقهر من المحبوبة. أمّا الصّورة الأخرى في نفس البيت فهي صورة النّساء المقصورات في بيوتهن، والتي يبدو أنّ الشّاعر متأثر فيها بقوله تعالى " حورٌ مقصوراتٌ في الخيامْ "[13].

إنّ استحضار لفظة الدّم بدلالاتها اللونيّة في بناء الصّورة يظهر فاعلية هذا اللون الذي يعدّ من أشد الألوان وقعاً وكثافة في إشاعة أجواء الحزن في النفس. لقد أبرز هذا اللون في اللوحة سمة تتناسب وعمق الألم المقرون بلوعة الشّاعر إلى منْ يحب من النّساء المقصورات في بيوتهن فضلاً عن الحركة والحيوية اللتين يعكسهما هذا اللون.

ولعل أبرز ما يميّز هذا المقطع الإشارة إلى دور الوشاة ضمنياً، وهم الذين كان لهم دور كبير في التفريق بين الشّاعر ومحبوبته أو بين العاشق والمعشوق. ويمثل هذا الدور عنصراً مهماً من عناصر تحول التّجربة عن مسارها بين العاشقين، فالوشاة مسؤولون عما آلت إليه تجربة الشّاعر مع محبوبته، وهم الآن يشهدون على ما آلت إليه نفسه، ويستشهد بهم أمام قاضيه.

ولا يقف دور التّضاد في اللوحة عند مجرد إظهار المعنى وضده، أو المقارنة بين متضادين في الزّمان أو المكان، ولكنّه لعب دوراً فاعلاً في تعميق صورة العلاقة بين العاشقين وتكثيف التّجربة بينهما، وهذا ما يدل عليه الشّاعر من قوله:

فجفنُ محبّ فيه جرحٌ مضرجٌ
وجفنُ حبيبٍ فيه سيفٌ مهندُ [14]

كما أدى التّضاد بين شطري البيت دوره في تحقيق حالة من التّوحد في وصف الحالة الشّعورية بين الأنا المتمثل بالشّاعر، والآخر المتمثل بالمحبوبة حيث شرع الشّاعر فيه بوصف حالة كلّ من المحبّ والمحبوب ملوناً إياها وفق مشاعره وأحوال نفسه كما هي في الواقع. فقد أظهر حال المحبّ الذي يعيش بإحساسات الألم والتّعب والإرهاق وحال الحبيب الذي يهنأ بجفون تشبه السّيوف في حدّتها.

وتتآزر في اللوحة صيغ التّضاد في تأكيد المعنى الذي يعيشه واقع الشّاعر من جهة، وواقع المحبوبة من جهة أخرى، فالشّاعر يعيش بين السّهر والقلق والمعاناة، في حين أنّ المحبوبة تعيش غارقة هانئة في نومها دون أي اعتبار لما يمرّ به محبوبها. ولا تفسير لإلحاح الشّاعر على استخدام التّضاد بين الحالتين في السّهر والنّوم سوى تعلقه بماضيه وتشبثه بزمن الحبّ ورفض الواقع الذي يعيشه رفضاً تاماً، إنّ استخدام صيغة الماضي في مجال التّعبير عن حاضره تؤكد إنكاره له وإحساسه بامتداد زمن الحبّ ولو على سبيل الوهم. فالشّاعر في هذه الحالة يصف معاناته التي يعيشها في لحظة نظم القصيدة، وهو يستغرق في الزّمن الحاضر مع أنّه يعبر عنه بالفعل الماضي، وهكذا فإنّ المقطع يأتي في زمن الحدث الذي يعايشه المحبّ والمحبوب، لذا فإنّ الألم والحزن والشقاء يخيمان على الحاضر والماضي.

وثمة صورة جاءت في بداية البيت الحادي عشر من اللوحة تشع بالدّلالات وهي "ألوذ ببرد اليأس" فالتركيب النحوي فيها صحيح، وعماد الصّورة فيها لفظتان هما: "برد" وهي لفظة بسيطة ومألوفة للسّامع ، ولفظة "اليأس" وهي لفظة أيضاً مألوفة ذات دلالة واضحة، لكنَّ البرد في حقيقة الأمر لا يوضح صورة اليأس والبرد لا يقترن أو يظهر مع اليأس.

إنّ الشّاعر يجري عملية استبدالية لتوليد الدّلالات الجديدة من ألفاظ مألوفة كما يرى جان كوهن في كتابه "قضايا الشّعرية" أو كما يقول المنافرة باعتبارها خرقاً لقوانين الكلام وتتحد على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة، وهي تتحقق على المستوى الاستبدالي[15].

والشّاعر يختم هذه اللوحة بما يوحي به من إحساس بالمرارة والأسى من خلال صورة الدّهر، لأنّه كما يرى يحمل معنى الفراق والانقطاع والبعد. وأكثر أهمية بالنسبة للشّاعر الذي يعيش حالة من اليأس التي تفرض عليه أنْ يرى في الدّهر عنصراً مساعداً لهمومه وأحزانه، أو أكثر تعبيراً عما يعانيه من الفراق والبعد. لكنّ اليأس لم يضعفه ويصرفه عن معشوقته بل أغراه بالأمل والشّوق والحنين إليه.

إنّ تكرار صورة الدّهر مرتين في نفس اللوحة يؤكد نظرة

الشّاعر إليه باعتباره مسؤولاً عن هذا التّحول في العلاقة بين المحبّ والمحبوب، فهو كما يبدو جاء تمشياً مع نظرة الوشاة التي أورثت المحبّ غصة الفراق ولذة القرب والوصال. ولذلك فإنّ هذا التّكرار يعكس لنا شده إحساس ابن القيسراني بوطأة الدّهر وقسوته، ويجب ألا يغيب عن الذهن في مثل هذه الحالة أنّ المحبوبة هي الدّهر أو هي سمة من سماته. إنّ الدّهر مرتبط بذهن الشّاعر بفكرة الموت لملامسته حياته.

ويؤكد التّضاد في البيت نفسه بين " صلاح وفساد " دوره في تجسيد فكرة التّحول وتأكيد واقع الفراق، فقد أفسد الدّهر كلّ ما كان صالحاً، وتصدع كلّ ما كان مبنياً بين العاشق والمعشوق، وما كان في نفسيهما من أمال وعهود.

لوحة الممدوح

لقد رسم الشّاعر في هذه اللوحة صورة لممدوحه الذي تجشم عظائم الأمور، وقمع الخصوم، وأحسن تقديم الحقوق، وحافظ على التقاليد العربية والإسلامية الموروثة من الآباء والأجداد. وإذ درسنا هذه الصفات جميعها أمكننا الوصول إلى صدق المشاعر، عندما يتحدث عن نفسه وذاته، كما نلمس المشاعر الصادقة عندما يتحدث عن صفات ممدوحه. والشّاعر من خلال هذه الصفات يصور موقف الممدوح البطولي في الدفاع عن الحقوق الجماعية.

إنّ خطاب ابن القيسراني كما تكشف عن أبيات اللوحة يكرس فكرة التميّز الخُلقي التي يتحلى بها الممدوح في مختلف الصفات المادية والمعنوية. لقد كانت هذه الصفات وصف حسيّ رائع لما تشاهده العين وتسمع به الأذن فهو من خلال هذه الصفات يمثل المثال الأعلى في الكرم وطلب العلى ومساعدة الآخرين. يقول:

"أرى" القومَ صُمّاً كُلَّمَا ذُكِرَ "النّدَى"
"كأنّ النَّدَى" في السَّمْعِ مَعْنَى مُرَدَّدُ
فما صَرّحَ التَّشـمِيرُ عنْ خَوْضِ لُجَّةٍ
"إلـىَ" الحَظِّ إلا قيلَ صـرْحٌ مُمَرَّدُ
(عجب)تُ لأحكامِ اللَّيالي وَجْورِهَا
عن القَصْدِ في الأقسامِ حيثُ تُقَصَّدُ
(ووسنا)نَ "في ظِلِّ" الغَبَـاوَةَ نَاعِمٍ
"ويقظانَ" فـي نَـارِ الذَّكا يَتَوَقَّدُ
(وآلَ)مَني منْ فاتَ هَمِّي اهْتِضَامُهُ
وأقْصدَنِي منْ ليْسَ فيهِ مُقَصَّدُ
"وأوْلعَني" صَرْفُ الزَّمانِ بِذَمِّـهِ
وكيفُ أذُمُّ الدّهرَ فِيـهِ مُحَمّدُ
وأيُّ زَمَان "يَسْـتَحِقُ" مَلامَـةً
أبو الفَضْل عنها "صافِحٌ " مُتَعَمِّدُ؟!
وعندَ كمالِ الدِّينِ "فـي" كُلّ مَوطِنٍ
كمـــالٌ بأنـوارِ الثَّنَـــاءِ مؤيّـد
تَزَحْزَحَ عنْ أوطَانِهِ طَالبَ العُلَـىَ
وأمضَـى الحُسامَيْنِ الحُسامُ المُجُرَّدُ
مُقيْـمٌ بأوْطَـانِ القلوبِ ودَادُه
وليسَ " قريبـاً " كُلّ مَن يَتَـوَدَّدُ
"مُجُدِّدُ" أعمارِ المَعَالي طويلُها
وَساكِنُ أكنافِ القَوافِـي مُخَـلَّدُ
وينْمي إلـى غَرْسٍ تَلُوحُ ثِمَارُه
على دَوْحَـةٍ " يَدْنُو" جَنَاهَا وَتبْعُدُ
قَبيلُ العُلَى ما أنْجدُوا غيرَ أنَّـهُمْ
أجَابُوا صَريحَ المَكْرُمَاتِ فأنْجَـدُوا
إذا ما رَوَوا روّوا قُلوباً صَـوادياً
وإنْ أوردوا عن غَمْرَةِ القَصْـ(د أبعَدُوا)
فكلُّ حديثٍ في السَّمَاحَةِ مُسنَدٌ
إلىَ غَيرِ (هِمْ فَهو الضَّعيفُ المُفَنَّدُ)
سَعَوا فاسْتَرَقُّوا الدّهرَ حتَّـى كأنَّما
لَهمْ منْ زَمَانَيهِ (أمانٌ مُجَدَدُ)
أيا سيِّدَ الحُكَامِ، هل مِنْ إصَاخَةٍ
عَلَى حينٍ لا "يُصغِي" إلى الحَمْدِ سَيِّد
"تقلَّدتَ" أحكامَ القَضَـاءِ وإنّمَا
"قَضـاءُ" اللَّيالِـي بعضَ مَا "تَتَقَلَّدُ "
ووَلتـكَ أعناقَ المَعالي سيادَةٌ
نِيابَتُها فـي الشَّرقِ والغَرْبِ سُودَدُ
فلِلمُلكِ وَجْـهٌ سَافِرٌ عنْ سِفَارَةٍ
" يُؤكِّـدُهَا " مِنْكَ الولاءُ المُؤكَدُ[16]

لقد لجأ الشّاعر إلى إبراز الصّفات التي يتحلى بها الممدوح عن طريق ظاهرة التكرار، إذ إنّ فيها من الطاقات الإيحائية ما يكشف الأبعاد التي تتحلى بها شخصيته. وأصبحت هذه الظاهرة في هذه اللوحة من السّمات الفنيّة التي تشد انتباه المتلقي وتزيد من حدّة إيقاع الصّورة وتأكيد صورة الممدوح الدنيوية. لقد قدم التكرار في هذه اللوحة دليلاً على براعة الشّاعر في حشد أكبر عدد ممكن من الجزئيات التي تشكل في مجموعها صفات أخلاقية داخل إطار البيت الشّعري الواحد أو اللوحة كاملة مما يزيد من حدة شعور القارئ بتلك الظّاهرة التي أصبحت مألوفة في أبيات القصيدة.

وتعدّ الصّورة البصريّة المحور الأول في هذه اللوحة عندما يصف قومه قوماً لا يسمعون عندما يُذكر الكرم الذي يتحلى به

الممدوح، لأنهم قد تعودوا على أن يسمعوا بمثل هذه الصفة عنده. وقد جاء التكرار في الاسم "النّدى" ينبئ عن التدفق والخير والفيض والدلالة على ما تمتع به نفسه بهذه الصفة. وارتبط هذا بالمديح لارتباطه بما ينفحه الولاة والأمراء لمن يجيد من الشعراء في تصوير مكارمهم. ويختار الشّاعر للدّلالة على هذه الصّورة الفعل المضارع "أرى" لما فيه من صورة بصرية، وإشارة دالة على العطاء المستمر والبذل الدّائم الذي يقدمه.

وفي هذه اللوحة يجمع بين صفات الممدوح الجسمية والخلقية، التي جعلت منه إنساناً قوياً لا يتوانى عن إغاثة الآخرين، وله اليد الطولى في بناء مقومات الكرم والنّجدة بين النّاس.

ولا يكتفي بوصف الممدوح بل وعلى عادة الشّعراء القدماء يلجأ إلى وصف قوة الدّهر وأثرها في حياة الآخرين، إذ ارتبط في ذهنه بالقلق والتوتر والتشتت وعدم الوفاء والإخلاص والمعاناة والبعد. فقد أنحى باللائمة على الدّهر الذي يحدث مختلف التّحولات في ظروف النّاس، فيبدل السّعادة شقاء، والقرب نأياً، والوصال فراقاً وهجراَ. فالشّاعر يعيش في لحظات متوقدة من الذّكاء في حين أنّ غيره ينعم بالنّوم والرّاحة. وقد استعان بأسلوب التّضاد ليعرض تجليات هذه المقارنة. فالتّضاد قائم بين " وسنان ويقظان، والغباوة والذكاء، وناعم ومتوقد " فلا غرابة أن يرتبط الدّهر والزّمان بذهنه بفكرة الظّلم وعدم الإنصاف، لكنّ الشّاعر لا يستطيع أن يذم الدّهر، لأنّ فيه شخصاً مثل محمد بن عبدالله بن القاسم.

ويحاول بتكرار اسم الممدوح بعدة أشكال أنْ يبرز صورة متكاملة لما يتحلى به من الصّفات، فقد جاءت لفظة "محمد" تحمل بعدين في معانيها. الأول بعداً قريباً وهو الممدوح محمد بن عبدالله بن القاسم بما يحمل من صفات الحمد التي آمن بها ديناً ومذهباً، استدعت أن يسمى "محمداً" فجاءت اللوحة برمتها للتأكيد حقيقة الحمد التي يتصف بها "محمد". إذ جاء في اللسان، أنّ محمداً من الحمد، والحمد من الثناء بالجميل، ويوصف به الرّجل، فيقال: رجل حمد، وامرأة حمد وحمدة، ومنزل حمد ومنزله حمد: محمود أو محمودة. والمحمد ما يحمد به، وفي هذا الاسم يبدو البعد الدّيني واضحاً في اختيار اسم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم بكامل صفاته التي يعجز البشر أن يتمثلوها(17).

إنّ الممدوح يتحلى بصفات تجعله متفرداً بين أبناء عصره. ولهذا فكيف يمكن لمثل هذا الشّاعر أن يذم دهراً أو زماناً فيه شخص مثل محمد يجمع بين الصفات الدنيوية بمختلف أشكالها الإيجابية؟.

أمّا الوجه الآخر الذي تحمله كلمة محمد، فهو الوجه المادي الذي يتحلى به وله فيه الفضل على معاصريه ومن يعيش بينهم من الناس دعوته بـ " أبي الفضل ". أمّا " كمال " فلا شك أنّ وجودها في اللوحة يعدّ من أهم مظاهر التّكامل، ولم يكن هناك مظهر أو وسيلة لقيام مثل هذا التكامل إلا بتلك الصّفات التي تجتمع في شخصية الممدوح وإعطائها من الكمال ما تستحق أنْ تنعت بها.

إنّ خطاب ابن القيسراني بهذه الصّورة يؤكد مبلغ تقديره واحترامه للممدوح. كما يؤكد هذا المكانة التي شغلها من نفسه وقلبه، وهذا التلازم بين روح المادح والممدوح. إنّ التنقل في تعداد الاسم الواحد كان تعبيراً من نوع آخر وإمعاناً في إظهار قدرات الممدوح وتميّزه وكفاءته الاجتماعية، وهو يتسق مع ما يحرص عليه الشّاعر من تأكيد معاني الوفاء والإخلاص التي يتسم بها. وقد لعب الجناس بين لفظتي "كمال" دوراً بارزاً في تعميق المعنى وتكثيف التّجربة التي يقوم بها الشّاعر وبلوغ الغاية والهدف، فتكون بذلك الصّورة المثلى التي ينشدها الشّاعر لممدوحه الذي تنتهي إليه صفات ومقاييس الأدب والأخلاق.

ولم تقتصر هذه اللوحة على الصفات المادية التي يتحلى بها الممدوح وحده، وإنّما كان يريدها واسعة متناولة جميع أطراف الحياة المادية والمعنوية، إذ واصل الشّاعر فيها بيان ما يتحلى به الممدوح من الصّفات المعنوية ورسم صورة بالغة الإيجاز والتّركيز، وتشير الدّلالات فيها إلى امتلاكه قدرات السّيادة والسّمو والخصوصية بكفاءة وهو لا يكتفي بصفة واحدة، وإنما يستطرد في ذكر صفات كثيرة تصف فيه الجمال والقوة والحيوية، مثيراً بذلك إحساساً بمظاهر الجمال التي يتخيلها الإنسان. يقول أبو هلال العسكري: "إنّ أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيكّ(18).

كما نلاحظ في هذه اللوحة أنّ الشّاعر لا يزال يستكمل صورة الممدوح في مجموعة من الصّور الجزئية التي رسمها لممدوحه في أبيات سابقة، بل يمضي في تعداد مآثره وصفاته المتقاربة في طبيعتها الواحدة تلو الأخرى بأسلوب متماسك ودلالات لفظية هادفة ومعان موحية، وبضرب من الظواهر اللغوية التي تعكس تلك اللفتات النفسيّة والانفعالية والعاطفية والومضات الفنيّة.

كما سجل الشّعر في هذا ضروباً من التشبيهات ودرجاتها المختلفة والاستعارات، لإبراز الصّورة الفنيّة بالاعتماد على ما يكتنز النّص منها. وقد يكون بعضها تقليدياً في الاستعمال، لكن اختيار التشبيه الملائم لانفعال الشّاعر وحقيقة تجربته وعمقها جعلت منه شاعراً مبتكراً ومبدعاً. "نعم لا بدّ للشاعر أنْ يعمد إلى التّشبيه والاستعارة والمجاز إلا أنَّ واجبه الأول أنْ

يخلق كائناً عضوياً جديداً، وليس التشبيه والاستعارة والمجاز سوى المظهر الخارجي له. وحينما يأتي بالتشبيه والاستعارة والمجاز لذاتهما، ويكتفي بالوصف الدقيق والتنميق والتزويق يفقد صفة الجدّية التي بدونها لا يصح للشّعر معنى في حياة الإنسان القصيرة "[19].

ويشير في هذه اللوحة إلى ما كان يقوم به الممدوح من مهام رسمية وما كان يكلّف به من سفارات للدولة من أجل الإصلاح بين الأمراء والخلفاء من خلافات ومنازعات كانت تصل في بعض الأحيان إلى حدّ القتل والموت.

وقد جاء الأداء اللغوي في اللوحة على مستوى التّجربة الشّعرية التي يقوم بها الشّاعر، فكشف المصدر "إصاخة" عن الإيحاء بالاندماج والرّغبة في الإنصات والانتباه والانشغال به عن كلّ ما عداه، وهو ما تؤكده دلالة الإضافة المعجمية في " أصاخ له "أي استمع وأنصت لصوت. وتعبر عن الحالة الشّعورية والنفسية للموقف الذي يمر به الشّاعر.

أما أسلوب الاستفهام بـ "هل" فقد أفاد نوعاً من التّرجي وتأكيد هيمنة الممدوح وحضوره الطّاغي وفاعليته. ويعكس إحساس الذّات الممدوحة بتعاليها وقيمتها ودورها الفاعل في مجتمعها. أما المعنى الآخر الذي يشير إليه المصدر إصاخة فيكشف عن إحساس الشّاعر ومعاناته وحاجته إلى من يستمع إليه ويقف إلى جانبه، ويشاركه مآسيه وأحزانه باعتباره الملجأ الوحيد الذي يلجأ إليه كلما عصفت به الأحزان والأزمات.

كما يضيف إلى المدحة حديثه عن التقوى والعدالة والقيام بأمر الدّين مضمناً مدحه كلّ ما يمكن أن يتحلى به من الولاء لدولته وخلفائها.

إنّ أبرز ما يميّز هذا المدح حديث الشّاعر عن السّلم والأمن، فقدل بذل هذا الممدوح جهداً واضحاً في الحفاظ على أمن الدولة حتى أصبح الأمن مستتباً، وأقرب مثال على ذلك أنّ الظباء في مراعيها نامت هانئة مطمئنة. كما أنّ رأيه السّديد قد جعل الناس في حالة اطمئنان وراحة. فسياسة هذا القاضي أحلت السّلم محلّ الحرب.

يقول:

أنامت مساعيك الظِّبَىَ في جفونِها
فهلْ كانَ في تنبيهِ رأيكَ مرقدُ
وداويتَ فيها ناظرَ السّيفِ بعدما
مضَى وهو طرفٌ من دم الحربِ أرمدُ
دلفتَ إليها خائضاً غَمراتِ ها
وموجُ " الوغَى " بينَ الفَريقينِ مزبدُ
(ونافِذُ) آراءٍ مَتَى لمْ تَصُلْ بَهَا
فَلا الرُّمْحُ مَركوزٌ ولا السَّيفُ مُغْمَدُ

(فللنَّصْرِمنها) ما " تَحوزُ " وَتصطَفي
ولِلْمجَدِ مِنْهَا مَا تَحُلّ وَتْعِقدُ
وأعطيتَ في " قتلِ " الخُطوبِ دِياتِها
وكيفَ " يَدِيهَا " القَاتلُ المُتَعَمِد
مناقبُ لا الرّأي القيَاسِي نَاهِضٌ
بِهَا فَسوَاءٌ عَالِمٌ وَمُقَلِد
أرىَ "البُخلَ يُفْني " المَالَ والمَالُ رَاهنٌ
"وَيبقِي" السّماحَ المرءَ والمرءُ "يَنْفَدُ"[20]

ويعتمد الشّاعر في اللوحة على ظاهرة التّشخيص التي عدّها كثير من النقاد باباً من أبواب التوسع في اللغة وذات " قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز، وتجنب انتشار الدّوافع الانفعالية وتبددها لذلك يتميّز من كلّ أسلوب يراد به إحداث الشّرود الذهنيّ التي تفسد العاطفة "[21].

إنّ تصور مظاهر الوجود على هذه الظاهرة من إضفاء صفات الكائن الحيّ على الجمادات " يثير في نفس القارئ أو المستمع الكثير من معاني الجمال والانشراح إذ يأنس لمن حوله ويراهم شخوصاً تدب وتتحرك وتتخيلهم أناس حوله يتنفسون ويسيرون ويريدون ويتكلمون وهو لا يحسّ هذا الإحساس ويتخيل هذا التخيل"[22].

يقول:

تقطَّب منك البيضُ وهي ضواحكٌ
ويفترُّ عنك الخطبُ واليومُ أربدُ[23]

إذ رسم من خلال التشخيص صورتين وقعتا طرفي تضاد قوامه "التقطيب والضّحك" و"الافترار والعبوس" ليبرز انجازات مستوحاة من واقع الممدوح بما يتحلى به من هيبة وقوة.

لقد جنح ابن القيسراني في هذه اللوحة ومن خلال تجربته في اللوحة إلى الاعتماد على الألفاظ المعبرة عن المشاعر والانفعالات، وبنى عباراته فيها على نحو يعكس ما يلمّ في نفسه من مشاعر الاعتزاز والتّقدير اتجاه الممدوح. فالتجربة الشّعرية في هذه اللوحة واضحة الأهداف، وصورها تخلو من المفارقة في المعنى والغموض.

إنّ الخطاب كما يكشف عنه التّحليل لهذه اللوحة يكرس فكرة التميّز والعلو، ويعتمد بشكل أساسي على ثنائية التضاد والمقابلة إمعاناً في إظهار ما يتصف به القوم، فهم قوم ينسب لهم كلّ فضل ومزيّة. ويستغرق التّضاد في بناء فنيّ عالٍ أبنية اللوحة استغراقاً تاماً. فعلى مستوى الألفاظ نجد التّضاد بين " يدنو وتبعد " وبين " أوردوا وأبعدوا ".

لقد استطاع الشّاعر أنْ يقف من خلال ظاهرة التّضاد التي ظهرت في اللوحة أنْ يقف بعناية على مآثر قوم الممدوح،

واصفاً إياهم بما يتحلون به من الصّفات الحسّية، كالكرم والشّهامة والذّود عن الأحساب والأنساب والحلم والرأي والسؤدد والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

أما الصّورة في الأبيات فتبدو ذات شقين متباعدين في تضادهما ومتقاربتين في الدّلالة والهدف. فدلالة الفعل "يدنو" تشير إلى أنّ أصل الممدوح ممتد بنسبة إلى أجداد ذوي أصول عريقة.

إنّ حضور مفردة الارتواء بدوالها المختلفة يشفّ عن معاناة الذّات العاطفية وإحساسها بالظمأ والحرمان وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذي حرمت منه بفراق المحبوبة. وثمة صور وإشارات تتردد في القصيدة تؤكد تجربة الشّاعر التي لم تخلُ من هذا البعد سواء في الدّنو أو البعد. أما الدّلالة الأخرى لهذا الارتواء في البيت فتشير إلى عطف هؤلاء القوم على غيرهم.

ومع تنوع الصّفات التي تشتمل عليها هذه اللوحة فإنّ الكلمة فيها توحي باختيار المجال الدّلالي لها، ومن هنا حفل البيت السّابع والعشرون في القصيدة بتأثر الشّاعر بالجانب الدّيني في الحديث النبوي الشّريف وإسناده بين الصحيح والحسن والقوي والضّعيف. أما القراءة الظاهرة لهذه المسألة فكشفت أنّ هؤلاء القوم هم أهل مودة وسماحة ولهذا الأمر يجعل كلّ حديث في السّماحة منسوب إلى غيرهم حديث ضعيف.

لوحة الخاتمة

يلاحظ المتلقي في هذه اللوحة تغيراً في لغة الخطاب، فبعد أنْ كان الحديث موجهاً إلى الممدوح في إبراز تجليات ما يتصف به، يختم قصيدته بالتّوجه إلى ذاته من خلال ما يتصف به من قوة العبارة وعمق التّجربة.

كما لا يخفى ما تعكسه دلالات الألفاظ في هذه اللوحة من معان تؤكد مبلغ تقديره واحترامه للممدوح والمكانة التي شغلها في نفسه وقلبه. ولا يخفى ما يعكسه التشبيه لعبارات هذه القصيدة بالخِضْر عليه السلام، وما فيه من دلالات نفسية وروحية تبعث البهجة في النفس من خلال بعدين: الأول: اللوني وما فيه من راحة وطمأنينة وخصب وعطاء. والثاني: تذكرنا بالخصر عليه السّلام، ذلك الرّجل الصّالح الذي كان إذا جلس في مكان قام وتحته روضة تهتز، ويقال إنّه كان إذا صلى في موضع اخضرّ ما حوله[24]. فقد شبه كلمات وألفاظ هذه القصيدة بالخَضْرِ في منزله. وهذا ما جعل الأجيال ترددها من جيل إلى جيل مما اكسبها الخلود والديمومة.

لقد حاول ابن القيسراني في هذه اللوحة أنْ يبين أثر القصيدة من خلال التّعبير عن الحالة الشّعورية للموقف الذي يمرّ به. فوجود هذه القصيدة وما تشتمل عليه من معان أفضى إلى وجود الألباب، ونشدانها من النّاس أفضى إلى إنشاد النّاس لها. يقول:

فدُونَكَها كالخَضْرِ سِرًّا " وَنَفْحةً" "تَغُورُ " بآفَاقِ البِلادِ وَتُنْجِدُ
لـهَا بَيْنَ أفواهِ الرُّواةِ تِلاوةٌ تردَّدُ مَا دامَ الليَالِي تَرَدَّدُ
نُهـيَ توجَدُ الألبابُ عندَ وُجودِهَا وَتُنْشَدُ فيْ " أثنائِها " حينَ تُنْشَدُ
" لقائحُ " أفْكَارٍ تَمَادَى نِتاجُها " فَأولـدَهَا " هَذَا الكلامُ المُوَلَّدُ
فلا زالَ " يَحدُوُهَا " إليكَ اشتياقُها لَـهَا كُلّ وقتٍ منكَ عَهْدٌ مُجَدَّدُ[25]

إنّ صور هذه اللوحة لم تأت إلا نتيجة تفاعل الشّاعر مع الأزمات التي يمرّ بها، ومع المواقف المعبرة التي يقوم بها الممدوح في حياته، لهذا فإن استخدامه لكلمة " لقائح " تعني التفاعل بين عضوين ذكري وأنثوي، وهذا التفاعل في أوج قمته يولد أفكاراً وعبارات خصبه غزيرة في إنتاجها.

أما الاشتياق فهو حالة مبنية على التّجربة الشّعورية التي هي في الأصل " حدث نفسي – في أساسه – يعيش صاحبه التّجربة من حوله، ليشكل منها بناءه الفنيّ بشقيه العاطفي والفكري في شكل يتسم بالتّرابط والتّكامل، وإلا فقدت القصيدة قيمتها التعبيرية في استيعاب التّجربة الشّعورية، وبالتالي في توصيلها فنيّاً إلى الآخرين"[26] وفي أسلوب ما زال يؤكد ما يعتقد ويؤمن به، مثلما يعكس دلالات نفسيّة وشعورية.

الشّاعر في هذه القصيدة يركز على جانب المضمون من أجل تحقيق إظهار عناصر الجمال في القصيدة التي تعتبر " حلية يضفيها من يعالج القول حين يشاء، وكلّ النظرية الأدبية عند العرب تستند إلى هذا الاعتقاد فالمحتوى أو ما يسمى بالمعاني يرى شيئاً قائماً بذاته، ويمكن أنْ يعرض بأساليب مختلفة "[27].

الخاتمة

لقد استطاع الشّاعر في هذه القصيدة أنْ يسجل للمتلقي قدرته على الإبداع في التّعبير عن مواقفه العاطفية اتجاه المحبوبة من جانب والممدوح من جانب آخر في صور شعرية من أدق وأمتع ما وصل إليه الفنّ الشّعري في ذلك العصر، إذ ساعده في ذلك قدرته على اختيار الألفاظ والكلمات التي تبرز الصّورة وتوضحها.

كما يمكن القول، إنّ الشّاعر استطاع أن ينقل للمتلقي مشاعره وعلاقاتها عن طريق الألفاظ التي تتميّز بالقدرة على الإيحاء وإثارة التجربة الوجدانية، وبعض ظواهرها الأسلوبية مثل التكرار والتّضاد وأساليب الاستفهام وغيرها.

يلمس الدّارس لهذه القصيدة أنّ الإحساس والشعور فيها يؤديان دوراً واضحاً في التّجربة الشّعرية عنده، ويدلك على ذلك كثرة تداخل المعاني والدّلالات اللغوية في كثير من الأحيان، وعمق التّجربة النفسيّة، والسيطرة الكاملة على وسائله الفنيّة. لقد استطاع بما أوتي من فنيّة عالية في التعبير الشعري أنْ يجسد في القصيدة الاستجابتين الانفعالية والعقلية في مختلف ظروف التّجربة الشعريّة من إيقاع وحركة وخيال وإحساس، بمختلف نوعيه الشّعور واللاشعور.

أمّا لغة القصيدة، فقد كانت تمشياً مع ما يشهده العصر العباسي والعصور المتتابعة من تطور في لغة القصيدة المدحية، إذ مضى فيها بإسقاط الكثير من الألفاظ المتصلة بالمدح، واستخدامه طائفة من الألفاظ المشحونة بالعواطف والمشاعر، واقتربت لغته في بساطتها من لغة الناس التي تؤرخ وتصور حياة الشّعراء آنذاك.

وخلاصة القول، إنّ الكلمة المفردة في القصيدة كانت مفتوحة وقابلة لإمكانيات التّفسير أو الرؤى النقديّة المتعددة واكتسبت جملة معانيها من خلال جملة العلائق التي تربطها بغيرها.

الهوامش

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص13.
(2) أبو شريفة، وحسين لافي، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص107.
(3) الربيعي، قراءة الشّعر، ص139.
(4) إ.ا. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص183.
(5) عبد الصبور، حياتي في الشّعر، ص23.
(6) رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ط2، ص213.
(7) حماسه، اللغة وبناء الشّعر، ص125.
(8) المرجع نفسه، ص29.
(9) عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص128.
(10) ديتس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص18-19.
(11) سقال، من الصّورة إلى الفضاء الشّعري، ص75.
(12) أبو عبدالله محمد بن نصر بن صغير، ابن القيسراني، شعر ابن القيسراني، ص141-142.

* ابن القيسراني، هو أبو عبدالله، محمد بن نصر بن صغير المعروف بابن القيسراني، والملقب بعدة ألقاب منها، شرف الدين، وشرف المعالي، ومهذب الدين وعدّة الدين.

ولد ابن القيسراني في مدينة عكا على الساحل الفلسطيني الشمالي سنة ثمان وسبعين وأربعمائة، ثمّ انتقل بعدها إلى مدينة قيسارية الساحلية التي نشأ بها وغلبت على اسمه ولقبه. ولعل الظّروف التي كانت تمرّ بها قيسارية من عدم استقرار، واستيلاء الفرنج عليها دفعته إلى الارتحال، فتوجه إلى دمشق ليتولى فيها إدارة الساعات، ويتخذ منها مقاماً للعيش.

وفي مدينة دمشق تنوعت ثقافة الشّاعر، فقد تعلم الأدب واللغة والنحو وتمرس بنظم الشعر. كما درس الأحكام والهيئة وتعلم الحساب والهندسة والتنجيم حتى أتقنها.

- ينظر، شعر ابن القيسراني (مرجع سابق) ص15-22، وانظر، ابن خلكان (681هـ)، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، ج4، ص461. وانظر، محمود إبراهيم، صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني ط1، ص216-217.

(13) القرآن الكريم، سورة الرحمن، آية 54.
(14) ابن القيسراني، شعر ابن القيسراني، ص145.
(15) كوهن، قضايا الشّعرية، ص108.
(16) ابن القيسراني، شعر ابن القيسراني، ص142-143.
(17) ابن منظور المصري، اللسان، مادة حمد.
(18) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص145.
(19) بدوي، الوحدة الفنيّة في الشّعر، مجلة الآداب، ع1، سنة2، ص13.
(20) ابن القيسراني، شعر ابن القيسراني، ص144.
(21) ناصف، الصّورة الأدبية، ص136.
(22) الخالدي، نظرية التوير الفني عند سيد قطب، ص153.
(23) شعر ابن القيسراني، ص142.
(24) شعر ابن القيسراني، ص145.
(25) شعر ابن القيسراني، ص145.
(26) التطاوي، الصّورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص416.
(27) جروبنام، دراسات في الأدب العربي، ص12.

المصادر والمراجع

إبراهيم، محمود، 1971، صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني، ط1، دار القلم، بيروت.

أبو شريفة، عبد القادر، وحسين لافي، 1993، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن.

بدوي، محمد مصطفى، 1957، الوحدة الفنية في الشّعر، مجلة الآداب، ع1، سنة 2.

التطاوي، عبدالله، 2002، الصّورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة.

جروبنام، دراسات في الأدب العربي، ترجمة احسان عباس وانيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال اليازجي 1959، مكتبة الحياة، بيروت.

حماسه، محمد عبد اللطيف، 2001، اللغة وبناء الشّعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.

الخالدي ، صلاح عبد الفتاح، 1983، نظرية التوير الفني عند سيد قطب، دار الفرقان، عمان.

ابن خلكان (681هـ)، أبي العباس،شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر المعروف، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ج4.

ديتس، ديفد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس 1967، دار صادر، بيروت.

الربيعي، محمود، 1997، قراءة الشّعر، دار غريب للطباعة، القاهرة.

صلاح رزق، 2001، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

ريتشاردز، إ.ا.، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، 1961، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

سقال، ديزيرة، 1993، من الصّورة إلى الفضاء الشّعري، دار الفكر اللبناني، بيروت.

عياد، شكري، 1983، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، بيروت.

عبد الصبور، صلاح، 1972، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت.

العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، 1952، القاهرة، عيسى الحلبي.

عصفور، جابر، 1983، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

ابن القيسراني، أبو عبدالله محمد بن نصر بن صغير، شعر ابن القيسراني، تحقيق عادل جابر صالح محمد، 1991، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، الأردن، الزرقاء.

كوهن، جان، قضايا الشّعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دت، دار توبقال، المغرب.

محمد، عادل حابر صالح، 1991، شعر ابن القيسراني، الوكالة العربية للتوزيع، الأردن، الزرقاء.

المصري، ابن منظور، اللسان، دار صادر، بيروت، 1978.

ناصف، مصطفى، د.ت، الصّورة الأدبية ، دار الأندلس، بيروت.

هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، 1994، النادي الأدبي، جده.

The Study of Ibn Qaysrani Poem in Praise of Kamal Al-Din Muhammad bin Abdullah bin Qasam Shahrazuri

*Ali Qasem Al-Kharabshah**

ABSTRACT

The text that we studied Ibn Qaysrani poem in praise of Kamal al-Din Muhammad bin Abdullah bin Qasim Shahrazuri, one of the best poems spoken in praise Ibn Qaysrani successor or a judge and the best of Arab poetry in the Ayyubi period. Poem composed of four panels:

First: traditionally, used by ancient poets in the early poems, but can not be separated completely from the content, because the student finds it closely between them and the rest of the sections of the poem.

Second: highlighted and praised by a crystal-clear height and submitted for each bad qualities.

Third: It was a conclusion of the poem, and highlighted the extent to which the poet expresses himself. The composition of each panel of a set of functions with successive multiple connotations repel and convergence to function as one.

Keywords: Ibn Qaysrani.

* Department of Arabic Language, Ajloun National University, Ajloun, Jordan. Received on 19/1/2010 and Accepted for Publication on 16/4/2012.